



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster

Título:
UNA HISTORIA DE LO POSIBLE

Autora: Lorena Fernández Prieto
Tutora: Lila Insúa Lintridis

Área temática: Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Teoría, investigación y práctica en arte contemporáneo

Convocatoria: Septiembre
Año: 2014

ÍNDICE

1. Una introducción metodológica a este TFM.	5
2. Sobre cómo investigar en arte cuando se trata de Historia, historia e historia(s).	8
3. Sobre cómo la disciplina oculta un conflicto que debe ser desvelado.	17
4. Sobre cómo la Historia deviene memoria y es por tanto política.	24
5. Sobre cómo escribir en el tiempo. <i>The Act of Killing.</i>	31
6. Sobre cómo la Historia de España se escribió en la época de Franco. El caso Ricardo de la Cierva.	41
7. Conclusiones	51
8. Referencias	53

RESUMEN

Esta investigación parte del intento de deconstruir la disciplina histórica para poner de manifiesto cómo, detrás de su fachada de pretendida objetividad, veracidad y de sus intentos por encajar bajo los parámetros de la ciencia, se esconde un relato que organiza, ordena y confecciona nuestro presente.

A esta visión de la Historia como organización del presente, como escritura y construcción, contrapongo una historia como deconstrucción, como contra-historia. Esta manera de entender la historia, parte de las tesis de Walter Benjamin y necesita de la imagen para darse -más bien parte de ella, o surge con ella-. Una forma de hacer historia que corresponde a los artistas, siendo la imagen nuestro campo de estudio, o mejor dicho, nuestra manera de pensar. Es ese pensar *a través de* las imágenes, ese pensar *con* ellas lo que hace que muchos artistas investiguen -investiguemos- desde esta concepción de la historia y del tiempo.

Para tratar estos temas utilizo un estudio de caso, *The Act of Killing*, a través del cual analizo de qué manera afecta el relato histórico a nuestro presente y cómo los artistas podemos contribuir a la deconstrucción de ese relato.

Finalmente presento, como otro estudio de caso, mi obra concreta, *Sostener lo insostenible*, que trata el problema de la disciplina histórica en el contexto español, el cual se ha construido bajo un pacto de olvido que, desde la dictadura, continúa causando problemas en la memoria pública y colectiva.

Palabras Clave: Historia, memoria, imagen, montaje

ABSTRACT

This research is based on the exercise of deconstructing the historic discipline in order to reveal how, behind its alleged objective façade, truthfulness and its attempts to fit into scientific parameters, there is a hidden narrative which organizes, arranges and manufactures our present.

I set up history as deconstruction, as anti-history against a vision of history as a present-time controller, as writing and construction. This way of understanding history, originates in Walter Benjamin's thesis and needs from the image to take place -rather it arises from it. A way of making history that belongs to the artists, being the images our field of study, or better said, our way of thinking. Is that thinking through and along the images, what makes artists think from that conception of history and time.

To deal with these issues I used a case study, *The Act of Killing*, which I use to analyze in which ways the historic narratives affects our present time and how artist can contribute to the deconstruction of this narrative.

Finally, I present my own work "Sustaining the unsustainable" as another case study. It deals with the problem of historic discipline in the Spanish context that was constructed under the Pact of Forgetting, which since the dictatorship keeps causing problems in both public and collective memory.

Key Words: History, memory, image

1. Una introducción metodológica a este TFM

Para comenzar, siento la necesidad de manifestar que, dada la complejidad de los temas tratados, este TFM se propone simplemente como un acercamiento a dichos temas, y no como un trabajo que los abarca y los aborda completamente.

Esto no quiere decir en ningún caso que se hayan tratado a la ligera, sino más bien que, para evitar caer en lugares comunes, para poder profundizar en ellos y enfrentarlos con complejidad, es decir, “para no movernos únicamente en el terreno de la especulación teórica,” (Fernández Polanco 2012:101), este trabajo se estructura a partir de un estudio de casos, como una manera de pensar a través y con las imágenes, entrando así en el terreno de lo concreto, el de las particularidades y singularidades.¹

Es la necesidad de apartarse de las conclusiones generales, que intentan abarcar e inevitablemente simplifican, olvidan o no prestan atención a dichas singularidades, lo que me lleva a decidir esta estructura por medio de casos, pues, como afirma Aurora Fernández Polanco:

Lo que trata de reivindicar el pensamiento por medio de casos es el respeto por las singularidades formales y, por tanto, un alejamiento de lo abstracto y las teorías generales previas, una huída también del “ejemplo” que las legitime para pasar a fabricar pensamiento a través de un verdadero “montaje” con dichas singularidades. El caso, contrariamente al ejemplo, nunca clausura el sentido, procura

¹ “Como dice Thierry Davila ‘razonar por (medio de) casos es verificar –como Duchamp o Gombrich, por ejemplo, han podido afirmar– que el arte en general no existe: se trata siempre de singularidades, obras, que son la propia materia de la plasticidad, de la experiencia y de la reflexión (...) las preguntas y los problemas nacen siempre de configuraciones singulares’. El caso no es entonces ni ‘ejemplo’ ni ‘tema’ que cada proceso artístico ‘ilustraría’, sino ‘como una operación encarnada en cada obra’. Así, pensando por casos no proponemos ‘ni una teoría general del problema, ni una historia exhaustiva de la cuestión abordada’.” (Baños Fidalgo, 2013: 25)

un acercamiento problemático que permite reconfigurar el pensamiento, siempre está dotado de un valor heurístico. (2013: 113)

Por otro lado, incluyo en este TFM, como un caso de estudio más, mi propia práctica, la cual aparece aquí no como un resultado del proceso de investigación, sino como una parte más de éste;² no como una ilustración de la teoría, sino como su extensión, como una pieza más del puzzle que hay que montar, siendo ésta necesaria para completar el proceso de investigación, pues,

cuando la investigación se identifica con un proceso que conduce, por ejemplo, a una instalación o una puesta en escena, es de esperar que esa acción o puesta en escena en sí mismas satisfagan las necesidades de investigación de ese momento, y, por tanto, la investigación sobre ese proceso no dejaría de ser una paráfrasis de la instalación o de la puesta en escena. Cuando en cambio la investigación se identifica con un proceso de creación que excede la producción de una pieza artística en un formato determinado, puede entonces aportar algo que cada una de las producciones artísticas individualmente no aportan. (Sánchez y Pérez Royo, 2010: 10)

Así, desde aquí, entendiendo teoría y práctica no como algo separado, sino como las dos caras de la misma moneda, inevitablemente unidas, no pudiendo funcionar la una sin la otra; y entendiendo la propia investigación como creación, donde a partir del proceso de montaje de diferentes

² Traigo aquí las palabras con las que Fernando Baños Fidalgo introduce su tesis doctoral, *Tiempo lento en el cine y en el video contemporáneo* (2013: 24), disponible en el Archivo institucional E-Prints Complutense: <http://eprints.ucm.es/23878/>. “La práctica artística incluida en el presente trabajo de investigación no es consecuencia de un corpus teórico ni se ha planteado como un corolario, tesis, del mismo. Teoría y práctica se han desarrollado conjuntamente, retroalimentándose durante la investigación. La práctica artística es considerada un material más de la investigación con el que se piensa el objeto de estudio y es puesta en relación, de forma análoga, con el resto de materiales estudiados.”

singularidades llegamos a desbordar su concreción en un estado previo, (Sánchez y Pérez Royo, 2010:10) es decir, llegamos a algo nuevo que no estaba allí antes y que surge precisamente de ese montaje -a la manera del montaje cinematográfico- es desde donde parte este TFM.

2. Sobre cómo investigar en arte cuando se trata de Historia, historia e historia(s)

La pregunta, *¿qué es la investigación artística?*³ es una de esas preguntas malditas que resuena en la cabeza de cualquier estudiante que pretenda enfrentarse a un trabajo de investigación dentro del ámbito de las artes.

En los últimos años, muchos debates han surgido en torno a esta pregunta. Estos debates no parecen venir más que a decirnos que, como suele pasar –sobre todo cuando hablamos de arte– no hay una solución, sino muchas.

Hablamos de investigación artística, en singular. Igual que cuando hablamos de *el* arte. Hay tantos tipos de arte que la tarea de definirlo en bloque se torna imposible, o en todo caso improbable –en términos de acierto–.

Lógicamente, nos encontramos más seguros definiendo tipos de arte, a sabiendas de que no agotaremos el listado a no ser que describamos a todos los artistas. ¿Por qué no hacer lo mismo con la investigación artística? (Cruz Cornejo, 2014:7)

Podríamos acogernos entonces a tipologías como las propuestas por Victor Burgin (2006) o por Desmond Bell (2008) –en respuesta al primero–, pero aún así estaríamos dejando escapar algunas cosas importantes, como son las singularidades, esos detalles específicos que siempre vienen a molestar cuando se trata de definir o de establecer categorías.

³ Esta pregunta recuerda a otra, aún más tortuosa y común dentro de los iniciados –y no tan iniciados– en el mundo del arte: *¿Qué es el arte?* Pregunta que no ha conseguido sino llevar a interminables y estériles debates. ¿No será entonces que la pregunta que debemos hacernos no es esa? ¿No deberíamos virar la pregunta hacia otro lugar? Si sabemos que el arte es poco dado a generalizar, y que además, el mundo en el que vivimos ya no está hecho de grandes relatos sino de fragmentos, si sabemos que lo importante siempre está en lo singular, entonces, ¿Por qué seguir generalizando? ¿Por qué seguir intentando abarcar demasiadas cosas diferentes bajo los mismos parámetros?

Parece entonces que, al igual que pasa con el arte, habría tantos tipos de investigación artística como investigadores. Es decir, que cada investigación en arte es singular en sus modos de hacer, lo cual no quiere decir que no pueda “atenerse” o “acogerse” o incluso “explicarse” con algunas reglas generales.

Toda investigación en arte es una propuesta metodológica en sí misma, pues el modo de pensar con las imágenes en cada investigación, y no las imágenes en sí mismas, es lo que define su metodología, y además, su carácter es irreproducible en su totalidad. Esto no significa que la investigación artística quede reducida a una mera cuestión metodológica sino que la metodología es lo que determina (caracteriza) invariablemente cada investigación en arte. (Baños Fidalgo, 2013:14)

Quizás entonces, la única manera de afrontar esta pregunta sea no con una, sino con múltiples respuestas, tantas como artistas investigadores.⁴ Quizás nos convendría más preguntarnos, *¿quién hace la investigación artística? ¿Cómo la hace? ¿Por qué eso que hace es investigación artística? Y si no lo es, ¿por qué no?* Quizás lo más efectivo sería pensar a través de casos – como siempre, los casos concretos vienen a solucionar nuestros problemas con las generalizaciones-, y sobre todo, empezar a mirar a los propios artistas, pues son ellos –nosotros- los que hacemos investigación artística.⁵ Empezar a mirarnos a nosotros mismos en lugar de mirar hacia lo que hacen otras disciplinas cuando se trata de investigar. Usar nuestras propias

⁴ Este enunciado se propone siempre desde una postura crítica y no entendido como un cajón de sastre en el que “todo vale” y por lo tanto “nada vale”. Lo que propongo no es que por el simple hecho de ser artista ya se esté investigando en arte, sino que debemos girar la mirada hacia los propios artistas que investigan en arte para ver cómo y porqué, desde lo singular, se genera, se produce y se construye la investigación en arte.

⁵ Por esta razón, este TFM se fija en las investigaciones de algunos compañeros, antiguos estudiantes de este máster, doctorandos y doctores de esta facultad –la Facultad de Bellas Artes de la UCM-. Ha sido para mí necesario entender cuáles fueron sus procesos de investigación para poder abordar los míos. Es por esto que traigo sus palabras de vez en cuando a este trabajo, pues sin ellas quizás esto no habría sido posible.

herramientas, practicar ese “pensar con imágenes” característico de nuestra área de conocimiento.

Busquemos entonces lo que hay que buscar. Definamos porqué y de qué manera este TFM en particular pretende ser una investigación y acotemos los parámetros específicos de este texto en concreto.

Sobre la investigación en este TFM

Llegados a este punto, parece claro que para poder empezar una investigación en arte, lo primero que debemos hacer es plantearnos de qué manera y en qué sentido es nuestra investigación una investigación artística.

Se torna entonces necesario preguntarse ¿Cómo es *esta* investigación artística? ¿Desde dónde parte, hacia donde va, cómo funciona? ¿En qué lugar pretende posicionarse?

En este caso, este TFM pretende indagar en un modelo de investigación artística desde la *contra-historia*. Miguel Ángel Hernández Navarro expone la teoría de que muchos artistas contemporáneos vienen funcionando a la manera del historiador, pero no de un historiador al uso, sino como,

Un historiador que propone modelos alternativos de historia, más allá de los modelos autoritarios y estabilizadores, pero también modelos alternativos de escritura y comunicación del pasado, creyendo en la potencia material de las imágenes y en la puesta en cuestión de la linealidad del texto histórico. (2010)

Estos artistas, preocupados por la historia y por las maneras tradicionales y autoritarias de escritura que practica la Historia⁶, se adentran en el terreno

⁶ El uso de minúsculas y mayúsculas en la palabra historia se utilizará para señalar la diferencia entre la disciplina –Historia con mayúsculas– y la historia acontecida –historia con minúsculas–.

de esta disciplina, indagan en su debate interno, observan sus metodologías y sus problemas y, a continuación, regresan al terreno del arte con todo lo aprendido, para proponer, desde la propia disciplina artística, nuevas formas de escritura del pasado. Así,

el artista funciona momentáneamente como una especie de historiador, pero sin serlo nunca del todo. Se sitúa en ese espacio indeterminado del que hablaba Enzo Traverso⁷ y, desde allí, produce visiones del pasado. A través de imágenes y objetos realiza una serie de preguntas antes reservadas al ámbito disciplinal de la Historia: cómo se escribe, quién la escribe, por qué, de qué modo, con qué fines, de quién es esa historia, a quién beneficia, a quién olvida. Y a partir de esas preguntas, promueve modelos alternativos de comunicación del pasado –de la historia-. (Hernández Navarro, 2012:33)

Estos artistas “se adentran en el terreno de la historia ‘performando’ un tipo particular de historiador. Un historiador que entiende el pasado como algo vivo, no clausurado, que afecta al presente y opera en nuestro tiempo. El pasado como algo latente que aún no ha muerto y sigue activo” (Hernández Navarro, 2012: 42).

Hernández Navarro propone así la figura del artista como historiador en el sentido *benjaminiano*. Un “historiador” que investiga a través de la imagen y del montaje interpretativo, que trabaja la historia de una manera no lineal, alejándose así de pretensiones hegemónicas que busquen establecer regímenes de verdad como única manera de interpretar la realidad. Un “historiador” que, a través de una concepción del tiempo distinta, es capaz de entender la historia fuera del *continuum*, fuera de la concepción moderna de progreso que avanza inevitablemente hacia delante, atendiendo así a la

⁷ Miguel Ángel Hernández Navarro se refiere aquí a la relación entre Historia y memoria, a ese “campo de tensiones entre (...) la escritura ‘reglada’ del pasado y la afectividad de la memoria” (Hernández Navarro, 2012:30).

necesidad de traer la historia al presente no a través de la teoría, como haría un historiador al uso, sino a través de sus imágenes. Ese *historiar* a través de las imágenes permite al artista alejarse del autoritarismo de los grandes relatos, pues,

Por ser la imagen siempre parcial, sensible y concreta, trabajar con ella nos induce necesariamente a construir una serie de pequeñas narrativas que, de alguna forma, van desviando poco a poco los grandes bloques de saberes, resultado de viejos conceptos que aún se imponen y que traman lo que se acostumbra a denominar 'discursos hegemónicos'. Estas pequeñas narrativas que vamos generando desde lo sensible de la imagen –cálido, por tanto– van produciendo un cierto 'deshielo' de los grandes círculos polares que nos constituyen. (Fernández Polanco, 2011)

El artista historiador investiga entonces mediante el montaje y la yuxtaposición de imágenes, de la colección, ahondando en las subjetividades y en los resquicios. Este artista trata la historia no como algo del pasado, sino como algo que tiene que ver con el presente, desde “una concepción del tiempo como algo abierto y en permanente transformación. Una concepción no lineal, capaz de permitir saltos, discontinuidades, anacronismos. Un tiempo múltiple, heterocrónico, prepósteros y asíncrono” (Hernández Navarro, 2012: 42).

Georges Didi-Huberman reivindica esta manera de concebir la historia y plantea que “para historizar las imágenes hay que crear un archivo que no puede organizarse como puro y simple relato, puesto que es algo fatalmente más complejo” (G.Romero, 2007). Es por esto que se torna necesaria una concepción de la investigación artística como forma de generar conocimiento a través del montaje, a la manera de Aby Warburg con su *Atlas Mnemosyne*, Walter Benjamin en los *Passagen-Werk* y todas las prácticas de *pensamiento por montaje* surgidas en los años 20 y 30, como las mencionadas por Hito Steyerl (2010) o por el mismo Didi-Huberman: Bertold Brecht, Eisenstein, los formalistas rusos, Tretiakov...

etc. Didi-Huberman plantea la *importancia* de que “en un momento en que la historia de Europa está siendo sacudida completamente, aparezcan pensadores y artistas que se replantean la historia en términos de estallido y revolución” (G.Romero, 2007).

Así pues, si como afirma Chus Martínez, los artistas se dedican “al estudio infinito de todo aquello que contribuya a aportar formulaciones distintas de eso que denominamos *realidad*” (2010:10), la tarea del artista que investiga en historia es la de preguntarse de qué manera la disciplina histórica construye el mundo en el que vivimos, y cómo puede el arte ayudar a dinamitar estas construcciones, poniendo en duda las verdades históricas.

Frente al modo que tiene los gobiernos de crear cánones y tradiciones históricas nacionales: ‘los artistas visuales promueven una perspectiva diferente, intentando desarrollar nuevos modos de pensar sobre la historia y sus representaciones. Su intención no es posicionarse como nuevas autoridades en esta área, sino buscar la relación con el pasado y desentrañar el proceso por el cual se forman las imágenes de la escena política, comercial y mediática contemporánea. Su obra nos hace posible pensar y hablar acerca de la representación de la historia de una manera diferente’. (Hernández Navarro 2012: 33-34)

La investigación del artista historiador cuestiona los métodos de análisis, organización y escritura de la disciplina histórica, y busca inventar nuevas maneras, más afectivas -y efectivas- de traer el pasado al presente. Se trata de deconstruir los “modos en los que la historia ha sido construida, mostrando sus puntos ciegos, evidenciando su artificialidad”, como un intento de “desvelar la ideología y la contingencia de esas construcciones” (Hernández Navarro, 2010).

Esta manera de investigar en la historia desde el arte se podría posicionar dentro de una larga tradición de investigación artística “desde el punto de vista de las luchas sociales”, “que abarca casi todo el siglo XX”. Esta

tradición surge de la necesidad de “inventar estrategias de desobediencia epistémica”⁸ para “contrarrestar a un poder/saber/arte –que [reduce] a poblaciones enteras a objetos de conocimiento, dominación y representación- no sólo a través de la luchas social y la revuelta , sino también mediante la innovación epistemológica y estética” (Steyerl, 2010).

Así, tal y como exponen José Antonio Sánchez y Victoria Pérez Royo,

En este sentido defendemos la figura del investigador-creador asimilada a la del *anarquista epistemológico* de Paul Feyerabend; un creador que recurre a diferentes ámbitos e instrumentos de investigación sin importarle la coherencia ni la observación de un método preestablecido, un oportunista que recorre diversos ámbitos de conocimiento tradicionalmente incompatibles entre sí, no atendiendo a límites disciplinares sino a la esencial *abundancia de lo real*. (2010:13)

Así pues, la investigación “histórica” desde el arte no se propone como una especie de imitación o reproducción de las metodologías utilizadas por la historiografía para investigar y relatar el pasado, sino que se propone como el espacio ideal para inventar nuevos métodos, que atenderán en cada caso a las necesidades particulares de escritura de cada historia.

El mismo Paul Feyerabend, trayendo al presente palabras de Lenin, afirma lo siguiente en el prefacio de *Contra el método* (1974:7-8):

“La historia en general, y la historia de las revoluciones en particular, es siempre más rica en contenido, más variada, más multilateral, más viva y sutil de lo que incluso el mejor historiador y el mejor metodólogo pueden imaginar”

⁸ “Autores como Vertov, Stepanova, Tretiakov, Popova y Rodchenko inventan complejos procedimientos de investigación como el cine-ojo, el cine-verdad, la biografía del objeto o el fotomontaje.” (Steyerl, 2010)

(...)

“Accidentes y coyunturas, y curiosas yuxtaposiciones de eventos” son la sustancia de la historia y la “complejidad del cambio humano y el carácter impredecible de las últimas consecuencias de cualquier acto o decisión de los hombres”, su rasgo más sobresaliente. ¿Vamos a creer verdaderamente que un racimo de simples e ingenuas reglas sea capaz de explicar tal “red de interacciones”? ¿Y no está claro que una persona que participa en un proceso complejo de esta clase tendrá éxito sólo si es un *oportunista* sin contemplaciones y si es capaz de cambiar rápidamente de un método a otro?

El terreno del arte resulta entonces el lugar idóneo para ese *oportunismo*, por su especial capacidad para mezclar lenguajes -propios y ajenos-, por su indeterminación y por su disposición para “crear otras formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tiene nada en común” (Martínez, 2010:10).

Es este modo específico del arte de generar sentido mediante el “trabajo de redistribución de las relaciones entre las cosas, las imágenes y las palabras”; esa “manera de cambiar los modos de representación sensible, de variar los marcos, las escalas y las velocidades de manera que se produzca una nueva configuración de lo que es perceptible, decible y posible en un mundo común” (Rancière, 2007: 40-41); lo que hace de la investigación artística algo necesario, pues, como concluye Fernando Baños Fidalgo en su tesis, *Tiempo lento en el cine y el video contemporáneo*,

Los resultados de una determinada investigación científica provocan alteraciones en la forma de vida de los individuos de una sociedad porque descomponen la configuración racional del mundo tal y como había sido conocido hasta ese momento. Las propuestas que resultan de una investigación artística alteran el modo en que una

sociedad y sus individuos se ven “afectados”. Una y otra tienen un poderoso carácter político y ambas obligan a que el mundo deba pensarse, esto es, imaginarse de otro modo. (2013:16)

Así pues, investiguemos. Investiguemos para conseguir una historia que nos piense y nos represente de otro modo.

3. Sobre cómo la disciplina oculta un conflicto que debe ser desvelado

Como bien ha afirmado Hito Steyerl (2010) “es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina, que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como una huella de un conflicto oculto”.

Digamos entonces que es posible describir la disciplina histórica como una “ciencia” de corte positivista, que *interpreta* los hechos acontecidos a los seres humanos o a los grupos sociales y, en este proceso, busca revelar la verdad de esos hechos. Es decir, que la historiografía se ocupa de realizar *interpretaciones* verídicas de los hechos a partir de pruebas y análisis objetivos, para lo que es necesaria una cierta distancia con el objeto de estudio. Esta pretensión implica pensar que la Historia que se escribe es por lo tanto *verdadera* y *real*, eliminando así del horizonte de trabajo cualquier tipo de sospecha.

Nos cuenta Bermejo Barrera (2005: 13) cómo Leopold Von Ranke “solía decir (...) a sus alumnos que, cuando él hablaba, no lo escuchasen a él, ya que quien en realidad les estaba hablando era el propio pasado. En la concepción historicista del saber histórico, el historiador es, en efecto, un espejo que refleja limpiamente las formas del pasado y la mirada del historiador es similar a la mirada de Dios.” Von Ranke “pensaba que la mirada del historiador, como la mirada de Dios, posee una visión panóptica y es limpia y neutral.”

Podríamos decir entonces que esta definición de la Historia como “espejo que refleja limpiamente las formas del pasado” no es del todo falsa, puesto que esta disciplina se pretende a sí misma de esa manera.⁹ Lo que resulta

⁹ Las nociones de verdad y realidad darían lugar a un debate en el cual no profundizaré en este TFM, pero, para dar una pincelada, traigo las palabras de Bermejo Barrera (2005: 12), quien afirma que “un componente fundamental de la noción de verdad es el consenso”; es decir, que si un grupo de personas está de acuerdo en algo, ese algo pasaría a convertirse

más dudoso es que esta pretensión sea posible, y que esa búsqueda de *verdad, realidad y objetividad* no conlleve una problemática. Es entonces cuando podemos intentar analizar la disciplina histórica “desde la perspectiva del conflicto” (Steyerl, 2010).

Bermejo Barrera (2005: 13) señala cómo esa visión panóptica atribuida al historiador, al igual que la mirada de Dios, son en sí mismas formas de mirar que implican dominación y control, y que, por tanto, “podremos afirmar (...) que la objetividad no es inocente y que la objetividad no es neutralidad”

Es aquí donde debemos prestar atención a una palabra clave, enmascarada en la propia definición de Historia: *interpretación*. Si tenemos en cuenta esta palabra, la cosa cambia. “Giambattista Vico ya lo expresó en 1710: *Verum esse ipsum factum*, o más brevemente: *verum factum*. Lo cual significa que la verdad es algo que se produce y se construye” (Steyerl, 2009).

A pesar de que el conocimiento histórico se basa en pruebas, documentos, y otra serie de datos considerados objetivos y neutrales -simples testigos materiales de lo ocurrido-, la Historia no puede más que erigirse como discurso, pues no tiene más remedio que interpretar esos datos y ordenarlos en un relato; relato que además, debe *parecer* real. “La historia es un discurso de dominación, pero no se formula a sí misma como tal, sino como un conocimiento casi perfecto de la realidad” (Bermejo Barrera, 2005: 16).

Enzo Traverso nos cuenta como,

Para Hegel, sólo los pueblos con Estado, dotados de una Historia escrita, poseen una memoria. Los otros – ‘los pueblos sin historia’

en una verdad para ese determinado grupo de personas. Por lo tanto, si un grupo mayoritario de historiadores está de acuerdo en la definición de su disciplina como “ciencia positivista”, querrá decir que esa definición se convierte en algo verdadero (y más aún si ese grupo de personas ostenta posiciones de poder), lo cual no viene más que a decirnos que trabajar con verdades resulta siempre problemático.

(gestchictlose), es decir, el mundo no europeo desprovisto de un pasado estatal y de un relato codificado por la escritura- no puede superar el estadio de una memoria primitiva, hecha de 'imágenes' pero incapaz de condensarse en conciencia histórica. Así resulta una doble visión de la Historia como prerrogativa occidental y como dispositivo de dominación. (Traverso, 2007:26)

Es decir, que la conciencia histórica sería ese *verum factum*, esa verdad construida que sólo la escritura puede darnos, o, utilizando las palabras de Bermejo Barrera (2005:11) "La historia es una ficción verbal".

El historiador nos puede decir, en efecto, que él procede racionalmente en sus criterios de selección, lectura y análisis de documentos, procedimientos además avalados por el *consensu omnium*, con lo cual trabaja sobre cimientos firmes. Lo que oculta es que la historia, además de análisis de documentos, es también un discurso, una construcción dotada de sus propias reglas en sus formas de organización interna, reglas que pueden llegar a condicionar la lectura y la selección de la propia documentación. (Bermejo Barrera, 2005: 12)

La Historia sirve, entonces, como relato hegemónico y como modelo de interpretación dominante de los sucesos acontecidos a los seres humanos. Es por lo tanto un modelo según el cual interpretar la realidad. Pero no se trata de *un modelo* cualquiera, sino de *El Modelo*, que a través del discurso de la razón se atreve a erigirse como un conocimiento superior. Tanto es así que la Historia se escribe a sí misma con H mayúscula, obviando que también existen otras historias que no pueden ponerse esa mayúscula porque quedan fuera de la disciplina, como si estas historias no fuesen verdaderas.

"El historiador se hace de sí mismo una imagen épica: héroe del conocimiento, desinteresado caballero que parte a la búsqueda del pasado (...) orientado por el lejano resplandor de la verdad, pero esa imagen no se

corresponde, en modo alguno, con la realidad.” Y es que el historiador “posee no sólo ideas morales y valores estéticos que condicionan su visión del pasado, sino, también, prejuicios que son constitutivos de su profesión, de su clase social, del mundo universitario y de su propia cultura.” (Bermejo Barrera, 2005: 17)

Además, la pretensión o “deber de universalidad”¹⁰ del relato histórico, elimina del horizonte de esta disciplina otros posibles relatos de la historia, otras posibles historias (o memorias) que también forman parte de ésta. El deber de universalidad ignora y olvida deliberadamente aquello que no es posible incluir en su relato.

Enzo Traverso (2007) lo expone de esta manera:

El historiador puede descifrar, analizar y explicar las fotos conservadas del campo de Auschwitz. Advierte que quienes descienden del tren son judíos, que el SS que los observa hará una selección de ellos, que la gran mayoría de las figuras de la foto no tienen más que unas pocas horas por delante. A un testigo la foto le dirá mucho más. Le evocará sensaciones, emociones, ruidos, voces, olores, el miedo y la desorientación de la llegada al campo, la fatiga del largo viaje efectuado en horribles condiciones, sin duda, la visión del humo de los crematorios. Es decir, le recordará un conjunto de imágenes y de hechos, todos ellos singulares, inaccesibles para el historiador salvo por un relato *a posteriori*. (...) El conjunto de esos recuerdos forma parte de la memoria judía, una memoria que el historiador no puede ignorar y que ha de respetar, explorar y comprender, pero a la que no puede someterse. No tiene derecho a

¹⁰ “Según Eric J. Hobsbawm, el historiador no puede sustraerse al deber de universalismo: ‘Una historia destinada sólo a los judíos (o a los negros americanos, a los griegos, a las mujeres, a los trabajadores, a los homosexuales, etc.) no sería una buena historia, aunque reconforte a quienes la practican’. “ (Traverso, 2007:25)

transformar la singularidad de esa memoria en un prisma normativo de escritura de la Historia. Su tarea consiste, antes que nada, en inscribir esa singularidad de la experiencia vivida en un contexto histórico global, intentando esclarecer las causas, las condiciones, las estructuras, la dinámica de conjunto. Lo que significa utilizar la memoria después de cribarla en una verificación objetiva, empírica, documental y factual, señalando, si fuese necesario, sus contradicciones y sus trampas. (...) Si puede haber una singularidad *absoluta* de la memoria, la Historia será siempre *relativa*. (Traverso, 2007:24)

Cabe preguntarse entonces ¿es realmente esta nuestra historia?¹¹ ¿La Historia que olvida deliberadamente a los sujetos, que simplifica las experiencias y oculta las subjetividades, que da razonamientos para aquello para lo que no hay razones, que justifica a asesinos y genocidas, a pueblos colonizadores y a poderosos, que soporta y pone relato, dando sentido a regímenes totalitarios -o a regímenes enmascarados de democracia-, que sirve a intereses económicos o políticos, que se convierte en elemento de relaciones diplomáticos, que sirve, al fin y al cabo, a los poderes que gobiernan el mundo? ¿La Historia que sirve a ese “vacuo espejismo de progreso continuo” (Agamben, 2010:151) que, como dice Benjamin, es una catástrofe? (Hernández Navarro, 2012: 62)

La memoria primitiva a la que se refiere Hegel, esa memoria “hecha de imágenes” sería entonces algo a lo que la disciplina histórica no puede prestar atención si se empeña en intentar seguir arropándose bajo el manto del conocimiento científico, siendo tarea de otro tipo de productores de conocimiento, en este caso, de los artistas.

¹¹ El uso de minúsculas y mayúsculas en la palabra historia se utilizará para señalar la diferencia entre la disciplina –Historia con mayúsculas– y la historia acontecida –historia con minúsculas–.

La memoria, el testimonio y la imagen, más propias el ámbito de lo sensible, han sido siempre tachadas de asuntos particulares, difícilmente universalizables y elevados a juicio, asuntos todos ellos propios de la esfera de lo simbólico y no de lo científico, ámbito del que todavía se reclama para muchos la denominada 'ciencia de la historia'. (Fernández Polanco, 2010: 35-36)

En relación a esto, cabe mencionar el descontento de Vidal-Naquet, quien, en *Los asesinos de la Memoria* (1994) "Se queja de que la exterminación de los judíos, gitanos y enfermos mentales por el III Reich haya sido un asunto descuidado por la historiografía universitaria francesa y que la única gran obra histórica sobre la masacre no es un libro sino una película, *Shoah*; de Claude Lanzmann" (Fernández Polanco, 2003:125).



Claude Lanzmann, *Shoah* (1985). Simon Srebnik, uno de los dos únicos supervivientes del campo de Chelmno, vuelve al lugar del acontecimiento para rememorar lo sucedido

Piensa Vidal-Naquet que cuando el historiador escribe se confía a los textos escritos y elimina lo que sólo se expresa en los gestos y en la oralidad (...). La escritura no es el único modo de hacer historia. Por eso Shoah –que no trata de reconstrucciones

novelescas, ni es tampoco un film documental (...)-, es una gran obra de historia y no una colección de cuentos. ‘Aquí tenemos la prueba absoluta de que el historiador puede ser también un artista.’ Es más, Lanzmann ha hecho una obra histórica únicamente llamando a declarar a la memoria del hoy.” (Fernández Polanco, 2003:125)

La Historia, que tras el velo de la razón esconde muchas veces una sin razón, ordena y organiza nuestro relato convirtiéndolo en “ciencia”, dándole sentido, dotándolo de razones, revistiéndolo de verdad, es decir, de algo contra lo que no se puede luchar, algo que no se puede poner en duda, pues la razón es sabia y, puesto que razonable, intentar luchar contra ella sería un *sinsentido*.

Es entonces tarea de los artistas el llevar a cabo ese *sinsentido*, el de atentar contra la razón y mirar al mundo de otra manera. Desechar el relato hegemónico, el punto de vista de la razón y mirar más allá, para poder ver lo que no es visible, lo que se ha olvidado, lo que queda subsumido o ignorado por un relato lineal y amnésico. La tarea de mirar en esas imágenes que se han olvidado, esas imágenes que en la Historia no tienen cabida, esas imágenes de los testigos, de los supervivientes, o de los asesinos, esa “no existencia de imágenes”, allí donde faltan las justificaciones y las razones.

4. Sobre cómo la Historia deviene memoria y es por tanto política.

La Historia suele aparecer enfrentada a la memoria. Digamos que, como afirma Traverso (2007:22-23), la memoria se presenta como “una construcción, siempre filtrada por conocimientos adquiridos con posterioridad, por la reflexión que sigue al suceso, por otras experiencias que se superponen a la originaria y modifican el recuerdo”, es decir, como “una visión del pasado siempre matizada por el presente”.

Es esta subjetividad, inherente al ámbito de la memoria, la razón por la cual ésta queda relegada del campo de estudio de la disciplina histórica, ya que el conocimiento que produce la Historia debe ser “objetivo”, debe trabajar con pruebas y con hechos concretos y contrastados. La memoria no es, por tanto, terreno gustoso para la Historia, pues es selectiva, no lineal, poco objetiva e individual -aunque se construya colectivamente-. La Historia debe ser universal, no subjetiva y unificadora, debe de ser un relato que sirva para “todos”, que cuente “la historia de todos”.¹² Es decir, que la Historia, a pesar de no ser “más que una parte de la memoria”, debe apartarse de ella, pues “para existir como campo del saber ha de liberarse de la memoria, no rechazándola sino poniendo distancia con ella” (Traverso, 2007:23).

Paradójicamente, a pesar de alejarse de la memoria,

Los historiadores gustan ejercer la función de *mnémones*, esos antiguos magistrados griegos encargados de administrar el recuerdo. Para lograrlo, recurren a una argucia verbal, al designar a la historia como memoria de una sociedad. (...) [Una] memoria que no surge de una experiencia compartida, sino de un discurso que los

¹² Como veremos, ese “todos” resulta bastante engañoso, pues más bien funciona como un “todos los que tienen el poder para aparecer en el relato de La Historia” o un “todos los considerados importantes”

historiadores imponen con mayor o menor éxito. (Bermejo Barrera, 2005: 11)

Ese discurso que los historiadores construyen para relatar el pasado, “también se escribe siempre en presente”, es decir, que no puede escapar a una narración “filtrada por la sensibilidad, la cultura y también (...) las representaciones identitarias, ideológicas del presente” (Traverso, 2007:22-23), que modifican el relato, configurando nuestra manera de entender los sucesos acontecidos. Esto quiere decir que quizás esa dicotomía objetivo/subjetivo no sería la más apropiada para establecer las diferencias entre Historia y memoria.

Más bien, la dicotomía Historia/memoria supone dos maneras distintas de acercarse al pasado. Enzo Traverso nos cuenta como, según Maurice Halbwachs,

La Historia supone una mirada externa sobre los acontecimientos del pasado, mientras que la memoria implica una relación de interioridad con los hechos relatados. La memoria perpetúa el pasado en el presente, mientras que la Historia fija el pasado en un orden temporal cerrado, cumplido, organizado según procedimientos racionales, en las antípodas de la sensibilidad subjetiva de lo vivido. La memoria atraviesa las épocas, mientras que la Historia las separa. (Traverso, 2007:27)

Así, se establecería también una diferencia en la concepción del tiempo, pues, “la multiplicidad de memorias –vinculada a los individuos y a los grupos portadores de ellas–” se opone “al carácter unitario de la Historia”. Ésta “se declina en Historias nacionales o en Historia universal”, pero “excluye la coexistencia en un mismo relato de varios regímenes temporales” (Traverso, 2007:27).

La disciplina histórica, lejos de ser un conocimiento objetivo, alejado de construcciones ideológicas que contaminen su relato, es decir, una escritura del pasado que no tendría nada que ver con el presente, es más

bien todo lo contrario. Es una escritura que se configura *en presente* y que condiciona nuestra manera de entender nuestro pasado, configurando la relación que tenemos con él y moldeando nuestra manera de estar en el mundo. Por lo tanto, resulta, cuanto menos, peligroso, que una disciplina que tiene el poder de decidir quiénes tienen derecho a aparecer representados en su relato, el cual se erige a la vez como el relato de toda una sociedad, se establezca como “la memoria de un pueblo”, o “la memoria del mundo”, pues se trata de “una modalidad de recuerdo oficial, autoritaria, legitimadora e incapaz de producir afectos porque se encuentra desconectada del pasado” (Hernández Navarro, 2012: 27).

Así pues, se hace necesaria una concepción de la historia que trate más justamente al terreno de la memoria, que permita las subjetividades y las pequeñas narraciones, que no olvide a los sujetos, que preste atención, al fin y al cabo, a todos esos pueblos que nunca han tenido Historia.

Es esta historia, la historia de los olvidados de la que nos habla Walter Benjamin. Para él, hacer historia no se trataría simplemente de relatar unos sucesos detrás de otros, como en un proceso continuo que no para nunca, sino que, al contrario, sería precisamente la capacidad de detener el curso de la Historia, pues ésta no es más que una catástrofe. Para Benjamin hacer historia es una labor que pertenece al presente y que es profundamente política, pues tiene que ver con la responsabilidad y con sacar del olvido a los oprimidos, a los ignorados, a todos esos muertos que el *continuum* de la Historia guarda debajo de su páginas perfectamente imprentadas.¹³ La concepción de historia de Benjamin “rompe la linealidad y lo diacrónico para introducir lo sincrónico: una visión en la que todo está dado a la vez, como un despliegue”. (Hernández Navarro, 2012:47-48)

¹³ Así lo canta Violeta Parra en la canción *Mazúrquica moderna*. “Varias matáncicas tiene la histórica, en sus paginicas bien imprentádicas.”

Esta concepción de Benjamin tiene que ver con una comprensión del tiempo como algo abierto, que se opone a la idea del tiempo continuo con el que trabaja la historiografía. Como nos explica Agamben,

A la idea de un progreso de la especie humana en la historia, propia de la socialdemocracia y el historicismo, que es “inseparable de la marcha a través de un tiempo homogéneo y vacío”, le contrapone ‘la conciencia revolucionaria de hacer saltar el *continuum* de la historia’. Al instante vacío y cuantificado, le opone un ‘tiempo-ahora’ (Jetzt-Zeit), entendido como detención mesiánica del acaecer, que “reúne en una grandiosa abreviatura la historia de la humanidad”. (Agamben, 2010:147)

Es este sentido de la detención, esta resistencia al continuo, lo que convierte la historia en política. Resistirse a que las cosas sigan pasando es un acto profundamente político. Para Benjamin, existe una “vinculación entre progreso y catástrofe. (...) El ritmo del progreso, su avance inmisericorde hacia delante produce pilas de escombros, víctimas por doquier que son entendidas por sus partidarios como el sacrificio necesario para el avance” (Hernández Navarro, 2012:51). Hacer historia se trataría entonces de buscar en lo posible, de buscar en las historias que fueron cortadas por el “inevitable devenir de los acontecimientos”, por ese viento que sigue hacia delante llevándose por delante todo lo que le molesta a su paso. Ese buscar en lo que no fue –en lo que no pudo ser-, significa también redimir a los muertos, darles otra oportunidad, hacer justicia. Detener el tiempo continuo significa detener la catástrofe¹⁴, evitando así que los muertos vuelvan a morir, que la catástrofe siga pasando. Como relata Hernandez Navarro,

¹⁴ “La catástrofe a la que se refiere Benjamin no es una catástrofe que está por venir, no es un final apocalíptico, sino la catástrofe invisible que sucede todos los días: ‘que esto ‘siga sucediendo’, es la catástrofe” (Hernández Navarro, 2012:51).

para Benjamin la historia no es cosa del pasado sino del presente. La historia está abierta, el pasado afecta al presente, lo toca, convive con él. El pasado es parte fundamental del presente. O, mejor aún, el pasado no ‘ha pasado’, no pertenece a un tiempo lejano y cerrado, sino a un tiempo activo. Frente al historicismo, que cierra el tiempo y lo sitúa en un ámbito diferente al presente, para Benjamin, el pasado está aquí, es *ahora*. Pero no sólo en un sentido metafórico (...) sino en un sentido literal y radical, en un sentido tangible, material, como un objeto que se sitúa en medio de nuestro camino. (Hernández Navarro, 2012:50)¹⁵

Así pues, si el pasado no ha pasado, sino que es ahora, la tarea de la historia es urgente, es necesaria. Esta noción del tiempo en presente “conduce a que la práctica de la historia sea algo que tiene que ver no tanto con el conocimiento como con la acción” (Hernández Navarro, 2012:50). Es decir, que la práctica de la historia para Benjamin no se trata de conocer los hechos, de intentar explicarlos y de darles unas coordenadas dentro de un relato continuo, sino que se trata de accionar las energías que han quedado ahogadas bajo ese relato, dándoles de nuevo la oportunidad para actuar. “La teoría benjaminiana de la historia no es sólo una epistemología, un conocimiento, sino una práctica, algo que requiere la acción política. Sus tesis no son un manual para historiadores, sino un manifiesto para activistas”. (Hernández Navarro, 2012:50)

Para Benjamín la historia, en lugar de erigirse como un discurso de dominación, sería todo lo contrario: una historia emancipadora, una detención que permita la redención de los muertos, que permita cumplir lo que se les prometió.

Benjamín es por tanto, un “verdadero materialista histórico”, pues,

¹⁵ El subrayado es mío.

Un verdadero materialista histórico no es aquel que persigue a lo largo del tiempo lineal infinito un vacuo espejismo del progreso continuo, sino aquel que en todo momento está en condiciones de detener el tiempo, porque conserva el recuerdo de que la patria original del hombre es el placer. Tal es el tiempo que se experimenta en las auténticas revoluciones, las cuales, como recuerda Benjamin, siempre fueron vividas como una detención del tiempo y como una interrupción de la cronología. (Agamben 2010:151-152)

La tarea del historiador benjaminiano consistiría entonces en estar siempre dispuesto a detener el tiempo continuo, para poder concebir la historia en un tiempo-ahora, trayendo al presente lo que la Historia prefiere olvidar.

La historia, (...) está llena de sombras. Por eso hay que pasarle el cepillo a contrapelo. Y este pasarle el cepillo a contrapelo no se trata sólo de un acto de curiosidad histórica. No es una cuestión meramente epistemológica. Sino una cuestión política y ética. Política porque es necesaria para actuar. Y ética porque es una cuestión de responsabilidad. (...) El historiador materialista siente que la historia es una cuestión de responsabilidad. (Hernández Navarro, 2012:50-51)

El arte es uno de esos campos desde donde tenemos la capacidad de mirar la historia “a contrapelo”, y esto es así porque la concepción de la historia de Benjamin es profundamente visual, tiene que ver con la imagen¹⁶ en todos sus ámbitos. “La visualidad del pensamiento benjaminiano está tanto en la manera en la que el conocimiento se forma, igual que una imagen, como en el modo en el que se conoce la historia, a través de imágenes, o

¹⁶ Benjamin utiliza el término “imagen dialéctica” para referirse a una imagen que condensa en sí misma diferentes temporalidades, y es con estas imágenes con las que se hace esta historia “a contrapelo”.

incluso en la manera de transmitirla, también por medio de imágenes” (Hernández Navarro, 2012:57). Así, si la historia se hace a través de las imágenes, y somos los artistas los que tenemos la capacidad de pensar con ellas, es tarea nuestra la de hacer historia, es nuestra la responsabilidad de tomarnos en serio “la necesidad de hacer historia a través de la memoria” (Hernández Navarro, 2012:90-91).

5. Sobre cómo escribir en el tiempo. *The Act of Killing*.

Para hablar de escritura *en* el tiempo y de deconstrucción de la historia, quiero traer aquí un caso concreto: *The Act of Killing* (2012), un documental dirigido por Joshua Oppenheimer, que gira alrededor de la matanza de comunistas cometida en Indonesia entre 1965 y 1966, a manos de militares, ayudados por grupos paramilitares y “gangsters” que apoyaban la dictadura.

En Indonesia, la palabra gangster significa “hombre libre”. Estos *hombres libres*, que trabajan por su cuenta, aunque ayudan al gobierno - no están ni dentro ni fuera del él, éste los mantiene contentos para que no ejerzan su *libertad* contra ellos -, a día de hoy campan a sus anchas, como buenos *hombres libres* que son, después de haber participado en el asesinato de más de un millón de “comunistas”.¹⁷ Estos *hombres libres* extorsionan aún hoy a la comunidad china, colaboran en negocios ilegales diversos respaldados por el gobierno, se enorgullecen de la matanza. Bailan, ríen, beben; se ponen ropas elegantes y participan en actos oficiales. Hablan de justicia y de proteger la nación.

“Todos los miembros de Juventud Pancasila son héroes por exterminar a los comunistas y luchar contra los neocomunistas, extremistas de izquierdas y aquellos que quieren destruir nuestro país.”, dice el líder de Juventud Pancasila, el grupo paramilitar más grande de Indonesia, que participó activamente en el exterminio y del que forman parte, además de los gangsters, destacados miembros del gobierno.

En este régimen en el que los criminales son ensalzados como héroes, la única manera de hablar del genocidio es mirando hacia aquellos que tienen voz, es decir, los propios genocidas. A las víctimas, silenciadas y excluidas,

¹⁷ Como nos cuenta la propia película, se denominaba *comunista* a cualquiera que se opusiese al régimen militar, usando así la misma categorización para englobar y justificar todos los asesinatos.

oprimidas y estigmatizadas, no se les permite hablar. Es por esta razón que Joshua Oppenheimer decide pedirles a los asesinos que representen sus 'hazañas', que hagan una película sobre los hechos. Así, Anwar Congo -el gangster protagonista del documental- y sus compañeros se visten de gala para ser las estrellas de la película de su vida.

"Tanto si esto acaba en la gran pantalla, como sólo en televisión, no importa, pero tenemos que mostrar que ésta es la historia. Esto es lo que somos, para que en el futuro la gente lo recuerde", dicen mientras planifican la película que contará sus 'aventuras'.



Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing* (2012)

Anwar Congo y sus compañeros gangsters sustentan su orgullo sobre la base de varios relatos legitimadores; el primero, el histórico, que les ha glorificado e identificado como los salvadores de la nación, aquellos que fueron capaces de luchar contra un enemigo terrible y cruel, los comunistas. "Los asesinos que aparecen en la cinta se consideran héroes debido al profundo calado que ha tenido en la sociedad indonesia la propaganda anticomunista hecha en las últimas décadas y a que en ciertas esferas del poder cuentan aún con apoyo."(EFE Yakarta, 27/12/2012), cuenta Oppenheimer en una entrevista.

En el propio documental se muestran imágenes de una película de propaganda anticomunista, en la que éstos aparecen representados como gente sin escrúpulos que no tendrá problemas en matar a tu familia si es necesario. Los niños, a partir de la escuela primaria, debían verla una vez al año, para que no olvidaran quienes eran los malos. “En el fondo me sentía orgulloso, porque mataba comunistas, que parecen muy crueles en la película” relata Anwar Congo. “Para mí, esa película es lo que hace que no me sienta culpable” confiesa en otra escena, mientras le maquillan para interpretarse a sí mismo. De nuevo, otro relato más sobre el que apoyar su leyenda, de nuevo vemos cómo el Estado genera narraciones para justificar sus actos. De nuevo, imágenes que intentan convencernos de una historia que no es, disfrazándolo de Historia.



Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing* (2012)

El otro relato sobre el que basan sus actuaciones Congo y sus amigos, les llega de la mano de sus aliados, gobiernos occidentales que no dudaron en apoyar la matanza, y que además, la aplaudieron abiertamente.¹⁸ EEUU les

¹⁸ En este sentido me parece significativo resaltar cómo *The Act of Killing*, habiendo ganado premios allí donde se ha presentado, y habiendo sido nominada al Oscar al mejor documental, finalmente no lo ganara. Resulta cuanto menos algo sospechoso y digno de mención que la única película realmente crítica con la matanza en Indonesia, haya sido silenciada por esta doble moral Estadounidense.

regala este último relato, el del cine de Hollywood, con sus historias de gangsters y sus asesinos glamurosos, gente fuera de la ley, *hombres libres*. Ese relato cinematográfico les sirve no sólo para intentar reflejarse en él, sino además, para descubrir “nuevas maneras de matar”.

¿Cómo deconstruir entonces un relato que está tan arraigado en una sociedad, cómo traer a la luz aquello que ese relato oculta y prohíbe, si para las propias víctimas es incluso algo vergonzoso?¹⁹ ¿Y cómo enseñarles a los espectadores el horror de la matanza de manera efectiva, cómo hacerles comprender la magnitud de esta historia? Como ya nos enseñó Harun Farocki en 1969, la única manera de verlo es trayéndolo al presente en forma de representación, performatizándolo, actualizando así su significado al mirarlo de otro modo.

¿Cómo enseñarles a ustedes la acción del napalm? ¿Y cómo enseñarles las heridas causadas por el napalm? Si les enseñamos heridas de napalm, cerrarán ustedes los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes. Luego cerrarán los ojos ante el recuerdo de esas imágenes. Luego cerrarán los ojos ante los hechos. Luego cerrarán los ojos ante la relación de esos hechos. Si les enseñamos a una persona con heridas de napalm, vamos a herirles a ustedes en su sensibilidad. Si les herimos en su sensibilidad, tendrán la impresión de que estamos probando el napalm con ustedes, a costa suya. Sólo podemos darles una ligera idea de cómo actúa el napalm. (Farocki, 1969)

Farocki decide quemar su propio brazo con un cigarrillo como muestra de la capacidad destructora del napalm, mientras nos dice: “un cigarro arde a

¹⁹ Al principio de la película se ve claro cómo la simple relación con algo referente al comunismo sigue siendo en Indonesia algo vergonzoso. Mientras buscan actores para su película, Herman Koto nos lo deja entrever con estas palabras: “Estas mujeres no accederán a interpretar a comunistas de este modo (...). La gente podría creer que de verdad son comunistas”

400 grados. El napalm arde a 3000 grados. Si los espectadores quieren ignorar los efectos del napalm, entonces hay que investigar lo que no pueden ignorar sobre las causas del uso del napalm” (1969).



Harun Farocki, *Fuego inextinguible* (1969)

Si Oppenheimer hubiese decidido mostrar directamente las imágenes del horror, de las víctimas, de los delitos cometidos, cerraríamos los ojos tal y como nos advirtió Farocki. La única manera de hacer ver lo intolerable es mirarlo desde otro punto de vista, acercarse a ello de soslayo, mirarlo de lado. “Para lo irrepresentable, para el ‘en sí de la masacre’, la imagen no sirve” (Fernández Polanco, 2003:126).

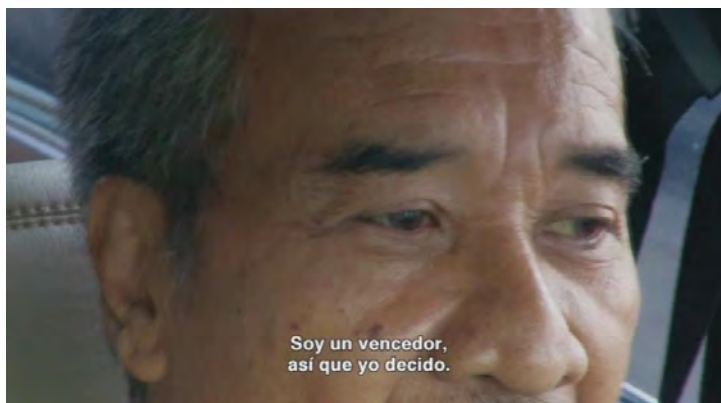
Hay razones para mirar al sesgo el problema de la violencia. Mi premisa subyacente es que hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar. (Zizek, 2009:12)

Así como el historiador debe mirar esa violencia de frente, buscando todas las pruebas para intentar generar una narración lógica, lo más aproximada posible a la realidad, y por tanto, totalmente irreal, totalmente inefectiva para pensar esa violencia; el artista, quien no tiene esa premisa, es capaz de mirarla desde otro lugar, traerla de otras maneras; es capaz de pensarla, y de mostrar aquello que de otra forma no puede ser mostrado.

La frase de Adorno necesitaría pues una corrección: no es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la *prosa*. La prosa realista fracasa donde tiene éxito la evocación poética de la insoportable atmósfera de un campo. Es decir, cuando Adorno

declara que la poesía es imposible (o más bien bárbara), después de Auschwitz, esta imposibilidad es habilitadora: la poesía trata siempre, por definición, ‘acerca’ de algo que no puede ser nombrado de forma directa, sólo aludido. (Zizek, 2009:13)

Para contar esta historia, hay que hacerlo entonces de otro modo. La única manera de mostrar la historia del exterminio de comunistas en Indonesia es a través de los perpetradores, de sus testimonios. Su impunidad les permite hablar de los crímenes como algo heroico, estar orgullosos, sentirse *libres*. Su narración es el único recurso al que el director tiene acceso para hacer visible lo que de otra forma no se podría ver. Pero Oppenheimer decide no utilizar simplemente una narración de los hechos a través de la mirada de los perpetradores, sino que determina que la única manera de mostrar lo intolerable es a través de una actualización del relato, en la que los propios asesinos son los actores y directores de su particular película de gangsters.



Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing* (2012)

Al performatizar los asesinatos, al representarlos, se actualiza la memoria del acontecimiento, trayendo una nueva lectura desde el presente, dándole así el lugar para actuar. Así, ese pasado se *hace* presente, se vuelve efectivo, a la manera de Walter Benjamin. “Benjamin concibe la historia como una forma de rememoración, pero entendiendo el recuerdo como una fuerza que trae el pasado al presente y lo activa, un recuerdo que funciona como una redención.” (Hernández Navarro, 2012: 52)

En un momento dado, durante la escenificación de una tortura, Adi Zulkadry –uno de los asesinos- cree conveniente advertir a sus compañeros sobre el peligro de contar su historia, el peligro de las imágenes y los relatos:

Adi Zulkadry: Escuchad, si esta película nos sale bien, desmentirá toda la propaganda acerca de que los comunistas eran crueles y mostrará que lo éramos nosotros.

Anwar Congo: Nosotros somos los crueles.

Adi Zulkadry: (...) Debemos entender cada uno de los pasos que demos aquí. No digo que tengamos miedo. Esto pasó hace 40 años, con lo que cualquier base para un juicio ha prescrito. No es por miedo, es por imagen. Toda la sociedad dirá: “siempre lo sospechamos, mintieron acerca de que los comunistas eran crueles.” (...) Se le dará la vuelta al relato. (...)

Herman Koto: ¿Pero por qué debemos ocultar siempre nuestra historia, si es la verdadera?

Adi Zulkadry: (...) no todas las verdades deberían hacerse públicas.

Al re-escenificar el relato, los genocidas se dan cuenta de que la historia se les escapa, de que la historia que han estado contando para justificar sus crímenes se les va de entre las manos: “No es un problema para nosotros, sino para la Historia”, puntualiza Adi.

Al mismo tiempo que actúan, están deconstruyendo varios relatos: el relato mitificado de su historia como salvadores de su comunidad, como gente que hizo su deber exterminando a los comunistas -gente cruel y malvada a la que había que eliminar-; y al mismo tiempo, sin darse cuenta, deconstruyen otro relato, el de las películas de gangsters, esa narración glamourosa y heroica que Hollywood les ha proporcionado y que da sentido a sus asesinatos.

La película funciona como,

un “acto de memoria”, una reinscripción del pasado en el presente, aunque no exactamente una representación, sino una manera de

hacer que el pasado vuelva al presente por medio de una especie de eco de lo sucedido, presentado a través de una lectura desde el presente. (Hernández Navarro, 2012:24)

Anwar Congo y sus colegas, sin quererlo, le están dando voz a las víctimas, esa voz que durante tanto tiempo ha estado silenciada, sepultada bajo el relato histórico, bajo la propaganda anticomunista. Ellos pretenden hacer una película de gangsters, de *hombres libres* al más puro estilo hollywoodiense. Pero sin darse cuenta, están haciendo una película sobre las víctimas, están sacando a la luz el único documento que les hace justicia, que las escucha y les da voz, que las hace visibles de la única manera posible bajo el actual régimen de impunidad en el que viven los asesinos, un régimen que ensalza a los genocidas y criminaliza a las víctimas

En otra de las escenas, el propio vecino de Anwar Congo, Suryono, relata, entre risas, como mataron a su padrastro y cómo él y su familia fueron enviados al exilio. Su risa delata el nerviosismo de identificarse como una víctima ante los asesinos; la imposibilidad de manifestar su miedo y su sufrimiento por el hecho acontecido, posiblemente perpetrado por alguna de las personas con las que está hablando en ese mismo momento. Unos minutos más tarde, él mismo interpreta en la película a un comunista que está siendo torturado y que próximamente será asesinado, al igual que su padrastro. Es en este re-enactment, en esta actuación, donde Suryono puede sacar su sufrimiento a la luz, siguiendo las exigencias de un guión redactado por los propios criminales. Así, la actuación funciona como,

una especie de performance de la memoria, entendiendo lo performativo no sólo como una actuación sino también como una actualización, una repetición (...) que instaura una nueva luz para eso que había estado en sombra. “Hacer memoria”, entonces, funciona como sinónimo de “sacar del olvido”. (Hernández Navarro, 2012:25)

Es en este momento, en este “hacer memoria” cuando el pasado se vuelve de pronto posible, cuando es posible ver *la realidad de los hechos*, cuando es posible ver a la víctima a través de la actualización del recuerdo y de la memoria.

Frente al olvido,

la obra pretende instaurar una memoria del pasado. Pero no a través de la conmemoración ni del monumento – las formas oficiales de recuerdo, autoritarias e inertes- sino de una especie de replicación – tan efímera como los acontecimientos – que tiende un puente entre pasado y presente, *volviendo a agitar la memoria que había sido sepultada*.²⁰ (Hernández Navarro, 2012:25)

Anwar Congo y sus compañeros, además de interpretarse a sí mismos, hacen las veces el papel de “comunistas”. También sus familiares y amigos se meten en la piel de los torturados, convirtiendo así este relato en algo todavía más paradójico. Mientras interpretan las escenas de su película, los actores no pueden evitar ponerse en la piel de sus personajes, siendo increíblemente revelador –por no decir irónico- ver a los asesinos convertidos *realmente* en víctimas.²¹ Aunque algunos se resistan, y otros simplemente no muestren ni el más mínimo arrepentimiento, resulta significativo ver cómo sus propios hijos o amigos, al convertirse en víctimas para la película, no pueden soportar el horror del relato en sus propios cuerpos y rompen a llorar, se desmayan o no son capaces de seguir actuando.

Así, intentando mostrar el relato heroico, estos *hombres libres*, no pueden sino mostrar todo lo contrario; el sufrimiento de los asesinados, el

²⁰ El subrayado es mío

²¹ Salvando las distancias y con todo el respeto hacia las víctimas, pues, como el propio Joshua Oppenheimer le dice a Congo al final de la película “En realidad, las personas que torturaste se sintieron mucho peor, porque tú sabes que es sólo una película. Ellos sabían que iban a morir.”

sinsentido del relato. Mientras intentan dar una imagen a la Historia, lo que están haciendo es revertirla, sin darse cuenta, interiorizando ellos mismos la memoria de las víctimas, sintiendo en sus propios cuerpos y en los de sus familiares y amigos el sufrimiento causado, sintiendo cómo el relato poco a poco se resquebraja, quedando herido de muerte al finalizar la película.

6. Sobre cómo la Historia de España se escribió en la época de Franco. El caso Ricardo de la Cierva.

Presento en este capítulo una obra concreta, con el fin de que sirva como un caso más dentro de esta investigación sobre cómo se escribe la Historia.

Esta obra se inscribe dentro del contexto histórico español, el cual es bastante particular, pues es uno de esos casos singulares en los que una parte de la memoria de la población ha sido suprimida e ignorada durante muchos años. Enzo Traverso relata cómo,

En España, el recuerdo de la Guerra Civil ha sido secuestrado e instrumentalizado por la propaganda del régimen franquista que, durante treinta y cinco años, ha organizado la desaparición de las huellas de su propia violencia, estigmatizando, al mismo tiempo, la de los republicanos. Cuando murió el dictador en 1975, la elección de una transición pacífica a la democracia en el marco de las instituciones monárquicas fue aceptada por el conjunto de las fuerzas políticas, tanto de derecha como de izquierda, que compartían la preocupación de evitar una nueva guerra civil (...) Pero, contrariamente a la África del sur de los años noventa, donde, gracias al trabajo de la Comisión Verdad y Justicia, la transición pacífica a la democracia postapartheid pudo acompañarse de un reconocimiento de la verdad y de una elaboración del duelo, España hizo la elección de una transición amnésica, con el resultado de prolongar la represión oficial durante más de una generación. (2007:46)

Como vemos, el silencio al que se forzó a toda una parte de la población de este país, a modo de represalia y agravio, no se superó con la entrada en vigor de un nuevo régimen, o al menos no totalmente. En cierta medida porque no se pusieron en funcionamiento los mecanismos que permitieran

el duelo, esto es, el reencuentro de las dos partes enfrentadas en el conflicto, y se optó por el olvido. Al optar por olvidar el trauma como forma de superarlo, lo único que se consiguió fue prolongar el castigo de los derrotados durante más tiempo. Al mismo tiempo que la Historia oficial seguía totalmente vigente a través de sus símbolos, a los derrotados se les condenaba al más estricto olvido, imposibilitando que la herida fuera cerrada y que hubiera cualquier posibilidad de reconciliación.

Esta memoria parcial de la Guerra Civil y la dictadura Franquista continúa siendo algo problemático en la actualidad, pues aún quedan muchos vestigios vivos e imberbes de lo que fue. A pesar de la Ley de Memoria Histórica (BOE de 27 de diciembre 2007), España sigue llena de monumentos conmemorativos al bando sublevado o al mismo dictador, de fosas comunes sin desenterrar, de calles y plazas con nombres de altos cargos y funcionarios franquistas. Y para muestra, un botón, pues uno de los monumentos más violentos hacia las víctimas del franquismo, el Valle de los Caídos, sigue aún hoy, 39 años después del fin de la dictadura, en pie, inquebrantable, donde la tumba de Francisco Franco nos recuerda cada día qué muertos merecen nuestra memoria y cuáles no.

En este sentido cabe mencionar la Obra de Miguel Ángel Rego, *Espacios para la memoria (I y II)*. Esta obra hace visible cómo, seguimos viviendo bajo los parámetros de un relato de Estado, en el que la memoria trabaja de manera selectiva, y que no hace más que ejercer continuamente una violencia simbólica –y no tan simbólica– hacia aquellos que se encontraban en el bando de “los perdedores”. En este caso, esta violencia se ejerce a través de los nombres de las calles. Miguel Ángel Rego nos cuenta como,

Tras la Ley de Memoria Histórica aprobada en 2007, las menciones conmemorativas de exaltación personal o colectiva del levantamiento militar, de la Guerra Civil y de la represión de la dictadura en espacios públicos o edificios, tenían que ser retiradas.

Sin embargo, a día de hoy en Madrid, todavía existen más de 300 alusiones de este tipo.²² (Rego, 2012)

Así, “bajo el discurso de una política de conservación de los elementos históricos, los dirigentes de la ciudad mantienen estas huellas del franquismo”²³. Miguel Ángel Rego, usando un navegador de Realidad Aumentada, escribe, bajo los nombres conmemorativos que aparecen en las placas de las calles, una descripción histórica y explicativa sobre la persona, lugar o colectivo al que se refiere cada placa. De esta manera, “propone convertir las zonas urbanas de Madrid en un lugar para la memoria”. Así, cualquiera que tenga un Smartphone puede darse un paseo por la ciudad y darse cuenta de cómo la Historia del franquismo construye, aún a día de hoy, el espacio que habitamos.



Miguel Ángel Rego, *Espacios para la Memoria I* (2011-2012)

Según avanzamos en el relato, se hace evidente cómo la Ley de Memoria Histórica no ha conseguido aún resolver los olvidos de la Historia. Sus detractores, “parecen estar más preocupados por una cierta Historia, con H mayúscula, a la que perjudica la tan rebatida palabra ‘memoria’” (Fernández Polanco, 2010: 35). Es esta resistencia a hacer memoria en beneficio de una Historia Nacional, la que nos trae hasta un presente donde las exhumaciones de las fosas comunes tienen que buscar financiación

²² Texto del propio artista, recuperado de su página web:
<http://www.miguelangelrego.com/index.php/project/espacios-para-la-memoria-i/>

²³ Idem

mediante campañas de crowdfunding y donde España se encuentra entre los países del mundo con más desaparecidos forzosos de la historia, cuyos restos no han sido ni identificados ni recuperados. Así,

La construcción de la historia de la Guerra Civil sigue apareciendo como una herida abierta. Y lo mismo sucede con los años del franquismo y la violencia ejercida por el Régimen. Una violencia real y simbólica, donde los vencidos fueron ejecutados dos veces, a través del asesinato y a través de su olvido en la historia. (Hernández Navarro: 2012:82)

Resultaría absurdo detenerse aún más en los detalles de esta batalla histórica entre vencedores y vencidos, pues, como sabemos y como cada día se hace más evidente, son los vencedores los que escriben la Historia. Pero lo que sí me gustaría es traer al caso una imagen. Se trata de la obra de Santiago Sierra, *Bandera negra de la República Española*. (2007). Esta imagen funciona como un grito a la memoria, como un espacio que permite y reivindica aquello que el relato histórico y el propio estatuto de la memoria en España no ha permitido, es decir, el luto de los vencidos. Esta bandera llora así a todos estos desaparecidos, que no han tenido aún su reconciliación, a todos esos que aún no tienen historia.



Santiago Sierra, *Bandera negra de la República Española*. (2007)

Sostener lo insostenible

Como mencionaba anteriormente, me gustaría presentar aquí una obra concreta, que pretende desentrañar la construcción histórica del relato de nuestro presente. Comenzaré por las formalidades, para, a continuación, ir deconstruyendo poco a poco su contenido.

Observamos una mesa de color caoba, una mesa que parece sacada de algún despacho, quizás del despacho de algún profesor. Esta mesa, elegantemente barnizada y decorada en sus patas con relieves y bajorrelieves, se encuentra en estado de equilibrio. Bajo tres de sus cuatro patas, vemos una pila de libros, que la sujetan y la levantan del suelo. La cuarta pata se mantiene al aire. Nos fijamos entonces en los libros. Parecen sacados de alguna biblioteca, cada uno con su signatura perfectamente colocada en el lomo. *Historia básica de la España actual*, leemos, escrita por un tal Ricardo de La Cierva.

Muchas preguntas nos vienen a la cabeza: ¿Qué son estos libros, de donde salen, qué nos cuentan, quién es su autor?

Comencemos pues, a desgranar:

Los libros que sujetan esta mesa pertenecen al periodo de la dictadura franquista. Editada en 1974, esta *Historia básica de la España Actual* se escribió aún bajo el régimen de Franco, cuando el dictador aun vivía. Bien es sabido que, en los regímenes dictatoriales, la Historia que se escribe suele servir para apoyar o para soportar la legitimidad de dichos regímenes. Esta *Historia básica de la España Actual* no es, en este sentido, ninguna excepción.

Como he mencionado antes, estos libros tienen, cada uno, una etiqueta con una signatura. Son ejemplares en préstamo que pertenecen a las diferentes bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid. Así pues, si estos ejemplares -12- están alojados en una universidad pública para su préstamo y consulta, podríamos decir que esta “Historia de España” continúa siendo, en cierto modo, nuestra “Historia de España”.

Entonces, ¿quién es Ricardo de La Cierva, el autor de estos libros que dicen contener la *Historia Básica de la España actual*?

Los 12 libros que sostienen nuestra mesa nos lo presentan así:

Ricardo de la Cierva y de Hoces, (...) pese a sus diversos títulos académicos, prefiere definirse profesionalmente como humanista. Es doctor en Ciencias, licenciado en Filosofía y Letras, graduado en la Escuela Oficial de Periodismo, catedrático de Geografía e Historia y técnico de Información y Turismo. Actualmente es profesor de Historia de las Ideas y las Formas Políticas en la Universidad Complutense y de Historia Contemporánea española en la Escuela Diplomática. Creador, en el MIT, de un centro de documentación y estudios sobre la España del Siglo XX, abierto a todos los investigadores. Al aparecer este libro se cumple un año desde su nombramiento como director general de Cultura Popular; este libro, escrito precisamente durante esta última etapa, confirma el permanente compromiso del autor con la Historia, por encima de los avatares de la política. (De la Cierva, 1974:4)

El autor, que se declara comprometido con la Historia, nos habla de ésta como lo haría Cicerón: “Historia, magistra vitae, lux veritatis. Historia, maestra de la vida, luz de la verdad” (1996:9) Así lo expresa en la introducción a otro de sus libros, *Monarquía y República: Jaque al Rey*:

Pero en este libro (...) voy a aplicar la máxima de Cicerón sobre la Historia como maestra de la vida y voy a exponer lo que ha sucedido a España en las dos ocasiones en que hemos pasado de la Monarquía a la República. Una el 11 de febrero de 1873; otra el 14 de abril de 1931. Por si el señor Anguita quiere seguir patrocinando una tercera edición del fenómeno, tal vez le pueda interesar que, como ha comentado alguien ahora, ‘estas cosas se sabe cómo empiezan pero no dónde terminan’. Ahora mismo voy a exponer no

dónde terminan sino dónde y cómo terminaron. Y aquí viene como anillo al dedo el segundo aforismo que se ha atribuido a muchos autores y que me parece indiscutible: *Los pueblos que ignoran su Historia están condenados a repetirla*. Insisto, quiero escribir este libro de Historia, no de política, para *mostrar* cómo se pasa en España de la Monarquía a la República. No para *demostrar* nada. Si es verdad –como creo– que la Historia es maestra de la vida, será el lector quien saque las conclusiones y enuncie la lección. Yo voy a limitarme a exponer y documentar los hechos (1996:13)

Leyendo estas líneas, parece claro que, bajo esta máxima de la Historia como “luz de la verdad” y tras las palabras que proclaman la Historia como algo totalmente separado de la política, Ricardo de la Cierva intenta esconder una visión claramente apologética y totalmente politizada de la Historia de España. Esto, que puede sonar como algo lejano, como algo propio de otro tiempo, es, sin embargo, la muestra de cómo se ha escrito la Historia de este país, y de cómo esta escritura de la Historia sigue afectando a nuestro presente.

Al avanzar hasta el último capítulo del libro antes mencionado (1996), se pone de manifiesto cómo esta postura apolítica que De la Cierva atribuye a la escritura de la Historia, quizás no sea algo tan apolítico ni tan objetivo. Transcribo aquí esas dos últimas páginas, que sirven como muestra de lo anteriormente dicho y que considero sumamente interesantes para este caso, pues parecen casi una performance o una intervención dentro del propio libro:

Debo terminar este libro con el documento que Don Alfonso XIII leyó al final de su último Consejo de ministros el Catorce de Abril de 1931. Lo había redactado, por encargo del Rey, el Duque de Maura, eminente historiador y muy discutible político. Apareció, después de consentirlo de mil amores el gobierno de la República (porque le

convenía; era su tesis) en la portada de ABC al día siguiente, 15 de abril. Mi abuelo lo llamó 'desdichado manifiesto'. Se quedó corto.

Decía así, aunque las apostillas son más y se fundan en el relato y las pruebas que preceden:

‘Las elecciones celebradas el domingo me revelan claramente que no tengo hoy el amor de mi pueblo (falso). Mi conciencia me dice que ese desvío no será definitivo (falso) porque procuré siempre servir a España, puesto el único afán en el interés público hasta en las más críticas coyunturas (verdadero).

Un Rey puede equivocarse y sin duda erré yo alguna vez; pero sé bien que nuestra patria se mostró en todo momento generosa ante las culpas sin malicia (falso).

Soy el Rey de todos los españoles y también un español. Hallaría medios sobrados para mantener mis regias prerrogativas en eficaz forcejeo con quienes las combaten (verdadero). Pero resueltamente quiero apartarme de cuanto sea lanzar a un compatriota contra otro, en fratricida guerra civil (vino en 1936 como consecuencia directa de 1931). No renuncio a ninguno de mis derechos (falso) porque más que míos son depósito acumulado por la Historia, de cuya custodia ha de pedirme un día cuentas rigurosas.

Espero a conocer la auténtica y adecuada expresión de la conciencia colectiva (contradictorio con el abandono) y mientras habla la nación suspendo deliberadamente el ejercicio del poder real y me aparto de España reconociéndola así como única señora de sus destinos (no lo era con la República)

También ahora creo cumplir el deber que me dicta mi amor a la Patria. Pido a Dios que tan hondo como yo lo sientan y lo cumplan los demás españoles'

Manifiesto nobilísimo, por parte de Don Alfonso; equivocadísimo parte de su redactor y de quienes habían amedrentado y engañado al Rey hasta tal extremo. Hasta tan triste final. (De la Cierva, 1996:183-184)

Retomemos el relato de nuestra mesa. Los libros que la sujetan nos cuentan una Historia de España un tanto problemática. El discurso que contienen construye realidades a partir de una visión particular del mundo, pero se pretende objetivo y retrospectivo, como si fuese algo ajeno al relator. Así nos lo dice en su prólogo:

El libro es una exposición racional de hechos, no un conjunto de tesis parciales para demostrar una tesis global. Aún así saltará fácilmente a la vista un claro propósito del autor: privar de carga polémica a periodos todavía conflictivos, y aún explosivos, de la historia española, y forzarlos a convivir, historiográficamente al menos, con los demás periodos que los preparan y siguen. Así, por citar el ejemplo más notorio, la guerra civil de 1936 no es, en este libro, una obsesión, sino simplemente un capítulo. He aquí la única – y noble por demás, al menos en la intención- perspectiva de este libro que podría calificarse de político, sobre todo por quienes se siguen obstinando en hacer política de lo que ya es historia. (De la Cierva, 1974:11-12)

Con estas palabras en mente, volvamos a mirar. Fijémonos ahora en lo que esta mesa tiene encima. Observamos otro libro, igual a los se encuentran debajo de las patas. Éste aparece abierto, y parece como si alguien hubiese recortado algunas de sus palabras, pues tiene agujeros en las páginas. Miramos entonces hacia la otra esquina de la mesa, y ahí están, las palabras que faltan, formando un montón de papel. Un montón de papeles

con la palabra España, encima de la pata que está al aire. Si la mesa se moviese, correrían el peligro de caer, inevitablemente, hacia el vacío.

Como si de un exorcismo se tratase, esta *Historia básica de la España actual*, ha sufrido una operación quirúrgica, necesaria para reparar la herida. Era necesario eliminar de su discurso una idea de España que ha mantenido a las víctimas en el olvido durante demasiados años. Una Historia que equipara niveles de violencia y que trata la Guerra Civil simplemente como “un capítulo” – entendemos que, por lo tanto, sus muertos serán simplemente “unos muertos”-. Esta Historia que parece no comprender –o más bien, parece tener ganas de ignorar-, que convertir la memoria de un acontecimiento tan complejo en “solamente un capítulo”, que decidir que la historia ya es Historia, además de ser un acto tremendamente violento, es, indudablemente, una estrategia política e ideológica. Que esa idea de que la Historia ya es historia no hace más que imponernos, de nuevo violentamente, el ritmo de un progreso continuo que marcha hacia delante, sin mirar atrás, sin importar lo que deja a su paso.

Así, esta *actualización* de la *Historia básica de la España actual*, pretende funcionar como una piedra en el camino de ese progreso, como un fenómeno de videncia, haciendo visible lo intolerable de nuestro presente. Y mientras tanto, el montoncito de Españas espera, en una esquina, silenciosamente, el golpe necesario para su caída, el momento oportuno en que nos encontremos, como diría Benjamín, en condiciones de detener el tiempo.

7. Conclusiones

Después de todo este proceso –doloroso y complejo proceso- de investigación, en el que ha sido continuamente necesario el plantearse y replantearse, no sólo el objeto de estudio, sino las propias limitaciones, concluir se hace algo realmente complicado. Parece más bien que, llegados a este punto, más que finalizar algo, las posibilidades se abren cada vez más. La toma de conciencia de todos esos caminos que has tenido que cortar, a los que no has podido llegar o que has debido evitar para poder continuar con la investigación se ponen en medio del camino de este cierre difícil, pero necesario.

Esta investigación comenzó planteándose como un ejercicio de escritura, tanto de escritura en un sentido general, como de escritura de la historia. Ambas planteadas desde el pensamiento por montaje, cercanas a la naturaleza del ensayo, y partiendo desde la imagen, entendida ésta en su sentido más amplio. Así, en este sentido se torna aún más difícil concluir, pues, como diría Adorno, “un ensayo no tiene ‘conclusiones’” (Fernández Polanco, 2013:107). Esta escritura por montaje se plantea precisamente, como una manera de huir de las teorías y conclusiones generales. Por esta razón, quizás estas conclusiones no resulten demasiado conclusivas, ni tampoco demasiado generales.

Podríamos decir que esta investigación comenzó preguntándose quién, cómo y con qué finalidad se escribe la Historia, y planteándose qué tenemos los artistas que decir al respecto.

La Historia, entendida como un relato hegemónico, pretendidamente objetivo, construye realidades y olvida a los sujetos. En este sentido, la memoria aparece como su opuesto, pues ésta es singular, no disimula su carácter totalmente subjetivo, y su interés principal es el sujeto. La Historia se construye como un relato escrito, mientras que la memoria está hecha principalmente de imágenes. La Historia es un relato lineal y su tiempo es continuo, mientras que en la memoria conviven diferentes temporalidades al

mismo tiempo. Esto nos lleva a concluir que, el entendimiento del tiempo como algo clausurado y continuo, lleva a la construcción de discursos hegemónicos que practican una memoria selectiva para con los vencidos. Estos discursos se plantean como verdades absolutas, posicionándose así como la única manera de entender nuestra realidad. Es por esto que se torna necesario incurrir en el terreno de la Historia para generar relatos que, a partir de las imágenes de la memoria, sean capaces de construir otras realidades, menos autoritarias y más justas para con los vencidos.

Esta manera de hacer memoria, esta construcción de realidades, conllevan en sí mismas una voluntad de cambio, es decir, que ese “traer fantasmas del pasado” o “poner de relieve aquello que estaba oculto”, no son sólo maneras de generar nuevos relatos, sino que funcionan como fenómenos de videncia, capaces de mostrar lo intolerable de nuestro presente, y así, se proponen como fenómenos transformadoras, que pretenden precipitar los acontecimientos hacia un cambio.

Es por esto que, los artistas, desde nuestra manera particular de trabajar con las imágenes, debemos tomarnos la tarea de la historia por nuestra cuenta, pues somos nosotros los que tenemos la capacidad para practicar esa manera de hacer historia “a contrapelo” que propone Benjamin. Somos los artistas los que tenemos la capacidad –y la obligación- de inventar otros modos posibles de pensar y transformar la realidad.

8. Referencias

- Agamen, G.** (2010) *Tiempo e Historia. Crítica del instante y del continuo*. En Agamben, G. (2010) *Infancia e Historia* (129-152). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora
- Baños Fidalgo, F.** (2010) *El turista de la memoria. En torno a la mirada lenta del Austerlitz de Sebald*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Área de Humanidades.
- Baños Fidalgo, F.** (2013) *Tiempo lento en el cine y en el video contemporáneo*. (Tesis, no publicada) Recuperado del Archivo institucional E-Prints Complutense <http://eprints.ucm.es/23878/> Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid
- Bell, D.** (2008) *Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research*. En *Journal of media practice*, volume 9, n.2, (171-177)
- Benjamin, W.** (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal
- Benjamin, W.** (2008) *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos* (introducción y traducción de Bolívar Echeverría). México: U.A.C.M. Recuperado de <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdp>
- Bermejo Barrera, J. C.** (2005) *Sobre la Historia considerada como poesía*. Madrid: Akal
- Burgin, V.** (2006) *Thoughts on research degrees in visual arts departments* En *Journal of media practice*, volume 7, n.2
- Cornejo Cruz, J.** (2014) *Participio de presente. La imagen en Live Streaming*. (Trabajo fin de Máster. No publicado) Madrid: UCM

- Checa Gismero, P.** (2013) *El choque de memorias. Sobre The Act of Killing*. En Fernández Polanco, A. (Ed.) (2013) *Re-Visiones número tres*. Recuperado de <http://re-visiones.imaginarra.net/spip.php?article81>
- Cribb, R.** (2013). Review: An act of manipulation? *Inside Indonesia*, 112. Recuperado de <http://www.insideindonesia.org/feature-editions/review-an-act-of-manipulation>
- De La Cierva, R.** (1986) *Historia del socialismo en España (1879-1983)*. Madrid: SARPE
- De La Cierva, R.** (1996) *Monarquía y República: Jaque al Rey*. Madrid: ARC Editores
- Écija, A. y Naverán, I.** (2013) *Leer, bailar y escribir*. En Écija, A. y Naverán, I. (Eds.) (2013) *Lecturas sobre danza y coreografía* (5-10). Madrid: Artea.
- Fernández Polanco, A.** (2003) *Memoria, historia, montaje y representación*. En Aznar Almazán, M^a S. (Coord.) (2003) *La Memoria pública* (111-135). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Fernández Polanco, A.** (2010) *Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización*. En Larrañaga Altuna, J. (Ed.) (2010) *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)* (25-46). Madrid: Editorial Complutense
- Fernández Polanco, A.** (2011) *Imagen, cuerpo y saber*. En Fernández Polanco, A. (Ed.) (2013) *Re-Visiones número uno*. Recuperado de <http://www.re-visiones.imaginarra.net/spip.php?article17>
- Fernández Polanco, A.** (2012) *Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte*. En A.A.V.V (2012) *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, t. 24* (97-114). Madrid: UNED Recuperado de: http://www.academia.edu/3553848/_Mnemosyne_versus_Clio_la_Historia_desde_el_Arte_

- Fernández Polanco, A.** (2013) *Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer*. En Blasco, S. (Ed.) (2013) *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (105-115). Madrid: Ediciones asimétricas
- Feyerabend, P.K.** (1974) *Contra el método*. Barcelona: Ariel
- Fujita Hirose, J.** (2014) *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Buenos Aires: Tinta limón
- G. Romero, P.** (2007) *Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*. En: A.A.V.V. (2007) *Minerva* 5. Madrid: CBA. Recuperado de <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>
- Hernández Navarro, M.A.** (2010) *Hacer visible el pasado. El artista como historiador (Benjaminiano)* En: Congreso Europeo de Estética, *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*. Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado de <http://www.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/MIGUEL%20ANGEL%20HERNANDEZ%20NAVARRO.pdf>
- Hernández Navarro, M.A.** (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas
- Martínez, C.** (2010) *Felicidad clandestina ¿Qué queremos decir con investigación artística?* En Martínez, C. (Dir.) (2010) *Índex*, núm 0, otoño (10-13) Barcelona: MACBA. Recuperado de http://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf
- Melvin, J.** (2013) An interview with Joshua Oppenheimer. *Inside Indonesia*, 112. Recuperado de <http://www.insideindonesia.org/current-edition/an-interview-with-joshua-oppenheimer>

Rancière, J. (2007) *Estética y política: las paradojas del arte político*. En Fernández Polanco, A. y Larrañaga Altuna, J. (Eds.) *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca: Diputación provincial

Ruiz Martínez, N. (2003) *La construcción de la memoria: histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. En Aznar Almazán, M^a S. (Coord.) (2003) *La Memoria pública* (137-143). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Sánchez, J.A. Y Pérez Royo, V. (2010) *La investigación en artes escénicas. Introducción*. En: A.A.V.V. (2010) *Cairón 13. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación* (5-13). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá

Steyerl, H. (2010) *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

Traverso, E. (2007) *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons

Zizek, S. (2013) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Austral

Recursos audiovisuales

Byrge Sørensen, S. (Productora) y **Oppenheimer, J.** (Director) (2012) *The Act of Killing* [película]. Dinamarca: Final Cut for Real

Byrge Sørensen, S. (Productora) y **Oppenheimer, J.** (Director) (2012) *The Act of Killing, director's cut*. [película]. Dinamarca: Final Cut for Real

Recursos digitales

Farocki, H. (1969) *Fuego inextinguible (Nicht Löschbares Feuer)* [película]
Alemania: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7eDavbfy7oM>

Prensa

EFE Yakarta (27/12/2012) *Un documental desempolva la silenciada matanza de comunistas en Indonesia*. En [eldiario.es](http://www.eldiario.es) Recuperado de http://www.eldiario.es/politica/documental-desempolva-silenciada-comunistas-Indonesia_0_83991775.html

Web

Miguel Ángel Rego, *Espacios para la memoria I*:
<http://www.miguelangelrego.com/index.php/project/espacios-para-la-memoria-i/>

Miguel Ángel Rego, *Espacios para la memoria II*:
<http://www.miguelangelrego.com/index.php/project/espacios-para-la-memoria-ii/>